PARIS — IMPRIMERIE ADRIEN LE CLERE, RUE CASSETTE, 29

DES DIVERSES RÉFORMES

DU

CHANT GRÉGORIEN

PAR

M. FÉLIX CLÉMENT

EXTRAIT DE L'HISTOIRE GÉNÉRALE DE LA MUSIQUE RELIGIEUSE.



PARIS

LIBRAIRIE D'ADRIEN LE CLERE ET Cie

IMPRIMEURS DE NOTRE SAINT-PÈRE LE PAPE ET DE L'ARCHEVÊCHÉ DE PARIS

rue Cassette, 29, près Saint-Sulpice.

1860

AVIS DE L'ÉDITEUR.

Nous avons extrait ce chapitre d'un ouvrage de M. Félix Clément que nous allons publier, et qui a pour titre : *Histoire générale de la Musique religieuse depuis les origines du Chant grégorien jusqu'à nos jours*. Nous avons pensé que la question de l'adoption de telle ou telle version du Chant liturgique étant agitée en ce moment dans plusieurs Diocèses de France, il y aurait quelque opportunité à faire connaître l'avis d'un écrivain compétent dans ces sortes de matières, d'un maître de chapelle à qui l'on doit des publications nombreuses sur les diverses branches de l'art religieux.

DES DIVERSES RÉFORMES

DU

CHANT GRÉGORIEN

D'après le vœu du Concile de Trente, Pie V fit rédiger une nouvelle édition du Missel.

Sous le pontificat de Grégoire XIII, on s'occupa de la réforme du chant et Palestrina en fut spécialement chargé. Il s'adjoignit son élève Guidetti, mais il ne tarda pas à renoncer de lui-même à son travail (1). Guidetti, plus persévérant, termina le sien qui porte le nom de *Directorium chori*, et qui est encore en usage à Rome.

On révisa de nouveau les chants de l'Antiphonaire et du Graduel, sous le pontificat de Clément VIII, au commencement du XVII[e] siècle.

Peu après, Paul V en fit imprimer une nouvelle édition qui est restée assez estimée.

Cette édition fut commencée à Rome dès l'année 1614 et parut en 1615 sous ce titre : *Graduale juxta ritum sacrosanctæ Romanæ Ecclesiæ, cum cantu Pauli V Pontificis maximi jussu reformato. Cum privilegio Romæ, typographia Medicæa.*

Enfin, vers le milieu du XVII[e] siècle, le pape Urbain VIII fit de nouvelles corrections dans la partie des Hymnes, et l'édition qui en résulta servit de modèle à toutes celles qui se succédèrent tant en Italie qu'en France et en Allemagne pendant le cours du XVIII[e] siècle et au commencement du XIX[e].

(1) La Congrégation des Rites a jugé sévèrement le travail de Palestrina : « Ex depositione peritorum, et ex decreto Sacræ Congregationis Rituum constat, istum librum ita refertum erroribus et varietatibus, ut sic non possit servire ad usum destinatum. »

ÉDITION DE ROME.

La France pourra revendiquer l'honneur d'avoir produit les travaux d'archéologie musicale les plus importants, et d'avoir contribué, plus qu'aucune autre nation catholique, à remettre en honneur les mélodies grégoriennes. A Rome même, où d'ailleurs ces travaux ont reçu du Saint-Père les encouragements les plus précieux, les livres de chant n'ont subi aucune notable amélioration depuis le XVII[e] siècle. Ils reproduisent l'édition de Paul V, publiée en 1614, et celle de Venise. Il y a quelques années, on annonça l'intention de confronter de nouveau le chant traditionnel avec les manuscrits du Vatican; mais les termes mêmes de la circulaire datée de Rome le 10 mai 1856, portaient à croire qu'on n'introduirait peu ou point de changements, et qu'il s'agissait plutôt d'une réimpression pure et simple, c'est-à-dire d'une entreprise de librairie, que d'une restauration du chant grégorien. Les livres annoncés étaient : 1° *Graduale Romanum de Tempore et de Sanctis;* 2° *Antiphonarium Romanum de Tempore et de Sanctis;* 3° *Psalterium Romanum expositum per hebdomadam, et hymnarium;* 4° *Manuale Chorale ad formam breviarii Romani;* 5° *Directorium Chori ad usum omnium Ecclesiarum.* On voit que la disposition matérielle des livres est la même qu'au XVII[e] siècle. En outre, la rareté des livres de chant est signalée par les éditeurs beaucoup plus encore que leur corruption, et ils en attribuent la cause à ce que ces livres ont la plupart deux ou trois cents ans d'existence. A quoi peut-on attribuer un fait aussi extraordinaire? Comment! dans la ville éternelle, à Rome, mère et maîtresse de toutes les églises, plusieurs générations de fidèles se succèdent sans qu'il devienne nécessaire de réimprimer des livres de chant! Cela n'est que trop vrai et s'explique naturellement par la préférence donnée à la musique sur le chant grégorien dans toutes les églises de l'Italie, depuis quatre siècles. On est obligé de reconnaître que le goût du

plain-chant est demeuré plus vivace en France, malgré toutes les erreurs liturgiques et les rites particuliers qui semblaient devoir le corrompre et l'anéantir.

ÉDITION DU R. P. LAMBILLOTTE.

De tous les savants qui ont consacré leurs efforts à l'étude et à la restauration des mélodies grégoriennes, le R. P. Lambillotte est celui qui a le plus approfondi toutes les questions, et porté la lumière la plus vive sur les notations neumatiques. M. de Coussemaker n'a pas hésité à déclarer que *le travail du R. P. Lambillotte est un des plus grands services rendus à la science des notations musicales du moyen âge*; d'autres savants lui ont rendu le même témoignage.

Le R. P. Lambillotte et son zélé et savant continuateur, le R. P. Dufour, se sont appuyés sur un principe excellent pour acquérir la véritable intelligence du chant grégorien. Ce principe est la confrontation des manuscrits et l'adoption des cantilènes dont ils ont constaté la conformité. Le R. P. Lambillotte a fait de nombreux voyages dans le but d'étudier les manuscrits de diverses provenances et de les comparer entre eux. Une sommaire indication des sources auxquelles il a puisé suffira pour prouver l'autorité tout à fait incontestable et toute exceptionnelle de son opinion sur la matière.

Manuscrits des Chartreux, de Murbach, de l'abbaye de Pairis, de Douai, Lille, Cambrai, Reims, Laon, Lyon, Grenoble, Nîmes, Rouen, Avignon, Monpellier;

Des RR. PP. Prémontrés, de l'Abbaye de Parc, près de Louvain, du monastère d'Everboden, de Tournay, de l'abbaye d'Andenne, près de Liége;

D'Oxford, de Cambridge, de Londres;

De Munich, Carlsruhe, Stuttgard, de Cologne, de Mayence, de Trèves, du monastère de Rheinau près Schaffausen, d'Engelberg et de Saint-Gall, d'Inspruck, de Salzbourg, du monastère de Gieiz, de Brixen;

De Monza, Milan, Pavie, Mantoue, Vérone, Venise, Padoue.

Le R. P. Lambillotte s'est appuyé aussi sur l'autorité du chantre Romanus, qui vint de Rome à Saint-Gall vers la fin du VIII[e] siècle, et enseigna le chant en France d'après les ordres de Charlemagne. Il consulta aussi l'opinion de Notker, religieux de Saint-Gall au IX[e] siècle, de Hucbald de Saint-Amand, de Guy d'Arezzo et d'Aribon, au XI[e] siècle.

Rien ne manque à l'édition du P. Lambillotte. Elle a pour elle l'autorité d'une Compagnie dévouée au Saint-Siége et aux intérêts de la propagation de la doctrine catholique dans le monde entier. Elle a été faite sous les yeux de savants versés dans la connaissance des manuscrits de l'antiquité chrétienne et du moyen âge. Elle est due à un homme qui, par sa longue expérience des choses de la musique, connaît la valeur des notes et se rend compte des plus petits détails d'une phrase musicale.

Ce qui caractérise cette édition, c'est le parti pris de n'innover en rien et de simplifier là où des complications s'élèvent, de revenir autant qu'il est possible à la sobriété originelle du chant grégorien.

Peut-être y a-t-il eu chez les Jésuites, par cette raison qu'ils datent du XVI[e] siècle, quelques dispositions à prendre en suspicion les formes d'art antérieures à l'époque de la fondation de la Compagnie. Cependant il est incontestable que de nos jours les travaux les plus consciencieux et les plus complets sur la question du chant liturgique sont dus à des R. P. Jésuites. Pendant que d'autres dissertaient et se querellaient sur des points assez peu importants, ils publiaient des Graduels, des Antiphonaires, des traités théoriques et pratiques du chant grégorien, en un mot, ils prenaient dans la lice une position et une importance qu'on ne pourra plus leur faire perdre.

L'œuvre du R. P. Lambillotte ne pouvait être la reproduction exclusive de tel ou tel manuscrit. Constamment préoccupé du but principal qu'il voulait atteindre, il savait qu'un choix consciencieux et des améliorations de détail pouvaient seuls contribuer à la restauration du chant ecclésiastique dans les églises. En cela il a suivi le conseil donné par saint Grégoire lui-même :

« Mihi placet ut, sive in Romana, sive in Galliarum, sive in qualibet ecclesia, aliquid invenisti quod plus omnipotenti Deo possit placere, sollicite eligas. » (S. Grég., *Epist.* xxxi, lib. XII. *De expos. divers. rerum.*)

Le manuscrit autographe de saint Grégoire a péri dans l'incendie du Vatican.

Guy d'Arezzo avait restauré l'Antiphonaire avec un tel soin, qu'on appelait son travail l'*Antiphonaire parfait*, et lui-même attachait, malgré sa modestie, un grand prix à son ouvrage :

Feci regulas apertas, et antiphonarium
Regulariter perfectum contuli cantoribus
Quale nunquam habuerunt, reliquis temporibus.

Il y a entre l'éditeur des livres de Reims et Cambrai et le R. P. Lambillotte la différence qui distingue l'antiquaire de l'archéologue. Le premier est plus disposé que le second à admettre sans choix tout ce qui a le caractère ou les dehors de l'antiquité. L'archéologie intelligente, savante et judicieuse n'oublie jamais le temps présent et fait servir à son utilité , à ses progrès la connaissance des choses passées. Elle choisit , discerne et sépare l'ivraie du bon grain. Elle sait que les plus beaux objets d'art s'altèrent par l'imitation et par la corruption du style primitif, que le goût n'est pas indéfectible, et si elle entreprend une œuvre de restauration , elle emploie les éléments qui lui paraissent à la fois les plus purs et ceux qui se rapportent le mieux à l'objet qu'elle se propose. Tous les morceaux de chant du Graduel et du Vespéral ont été ramenés par le R. P. Lambillotte à la forme la plus pure des modes grégoriens. Il a dégagé la partie mélodique de la phrase musicale des accessoires qui en obscurcissaient le sens, et le plain-chant romain tel qu'il est sorti de son travail consciencieux a une harmonie, une simplicité, une gravité et un charme qui lui assureront bientôt l'approbation universelle.

Le R. P. Lambillotte est un de ceux qui ont le mieux traité la question des origines du chant grégorien , et cependant son édi-

tion est certainement à notre époque la plus susceptible de devenir populaire.

En supposant que nous soyons remis en possession de la notation, des mélodies originales, de tous les éléments à l'aide desquels ce chant était chanté à l'époque la plus voisine de sa composition, pourrons-nous jamais affirmer que notre interprétation de ces signes et de ces éléments soit bien véritablement conforme à celle des chantres des VIIIe, IXe, Xe et XIe siècles? pour nous servir d'un exemple, nous avons les partitions originales de Rameau, de Lulli, de Gluck et de Grétry, et toutes les connaissances requises pour les exécuter fidèlement; cependant le pouvons-nous? Pouvons-nous nous assimiler suffisamment les idées des XVIIe et XVIIIe siècles, entrer assez dans les mœurs du public de ce temps, nous isoler assez complétement du courant des idées, des habitudes contemporaines qui nous entraînent pour que les compositeurs de ces partitions ou leurs auditeurs fussent satisfaits s'ils pouvaient nous entendre.

Supposons maintenant que le but puisse être atteint, y a-t-il un réel avantage pour la religion, pour la civilisation chrétienne, pour l'édification des âmes, à ce que nous épellions, nous ânonnions les lettres et les syllabes de ce chant que la masse des fidèles ne comprendra pas! Vous rejetez, me dira-t-on, l'authenticité du chant grégorien, vous niez son influence spirituelle, vous vous opposez à sa réhabilitation! nullement. N'est-ce pas déjà une preuve plus que suffisante de sa puissance, de sa vérité d'expression, de sa beauté que celle de la conservation à travers les siècles de ses formes générales qui, pour avoir été modifiées selon les besoins des temps, n'en offrent pas moins un ensemble imposant qui rend le chant ecclésiastique supérieur à tous les chefs-d'œuvre de cette musique profane qn'on appelle musique religieuse? c'est une question d'expérience et de pratique. Nous ne craignons pas d'affirmer que si on nous rend le chant dans l'intégrité des manuscrits, si on l'exécute avec toutes les notes parasites dont il a été surchargé peut-être aux XIIe et XIIIe siècles, avec tous les ornements de détail dont on s'est plu à l'envelopper, il ne se passera pas dix ans avant qu'on ne l'ait simplifié de nouveau, et qu'on ne lui ait

fait subir une seconde réforme analogue à celle qu'on a faite au XVIe siècle, peut-être même plus radicale encore, et cela pour de bonnes raisons, dans l'espoir d'en faciliter l'exécution et de le rendre populaire. Mais l'édition du R. P. Lambillotte répond à tout ce qu'on peut attendre du chant grégorien. Elle a été faite avec respect et avec sagesse : avec respect pour l'antiquité, et une étude minutieuse des indications fournies par les manuscrits et les traités ; avec sagesse, parce que le R. P. Lambillotte a voulu avant tout que l'emploi de son temps, que ses recherches eussent des résultats pratiques et immédiats, que sa version réunît toutes les chances possibles d'être approuvée par tous, au double point de vue de son usage commode et facile et de l'autorité de son ancienne origine.

En simplifiant le chant des Antiphonaires anciens, Le R. P. Lambillotte n'a fait de tort à personne. S'il a modifié quelques Graduels anonymes, il l'a fait dans le sens même de leurs auteurs, c'est-à-dire pour la plus grande gloire de Dieu, et dans la conviction qu'ainsi présentés, ils concourraient plus efficacement au salut des âmes en entrant plus avant dans le cœur et en se gravant plus aisément dans la mémoire des fidèles.

Il a soumis les manuscrits à une investigation sévère, les corrigeant les uns par les autres, dégageant la phrase primitive et simple comme on fait sortir le diamant des scories qui l'obcurcissent et qui en altèrent la limpidité. Jusqu'à la publication de ses livres, le chant grégorien avait été successivement l'objet de réformes, et de remaniements peu intelligents et surtout peu savants. Aucune de ces tentatives ne peut être considérée comme une œuvre de vandalisme, parce que jamais l'Église n'a laissé le chant grégorien se corrompre de parti pris et volontairement. Il y a eu dans la rédaction des diverses versions de chant de la précipitation, de l'ignorance, l'oubli de certaines règles, mais jamais de vandalisme.

Pourquoi refuserait-on à l'éditeur des nouveaux livres le droit d'effectuer certaines abréviations judicieuses, tandis que tous les autres invoquent en faveur de leurs suppressions arbitraires les vœux et les décrets des conciles. « Abbrevietur cantus quantum fieri poterit, quando super unam syllabam aut dictionem

plures sint notulæ quam par sit. » (Concile de Reims, 1564.)

« Tollatur illa prolixitas quæ ad rem non pertinet, qua solent in fine antiphonarum in cathedralibus ecclesiis maxime prolixius abuti. » (Synode provincial de Cambrai, 1565.)

« In officiis divinis observari volumus ne in producendis syllabis aut dictionibus, per numerosiorem notularum sonum tempus consumatur, neve neuma in fine singularum antiphonarum, sed in ultimis tantum apponatur : et lex accentuum, atque syllabarum quantitas exacte teneatur. » (Concile provincial de Reims, 1583.)

La prolixité de quelques parties du chant grégorien semble ne pas avoir charmé beaucoup nos pères des XIIe et XIIIe siècles. Car leurs morceaux favoris, je veux dire les Séquences, ont été composés dans une autre forme. On n'y trouve aucune trace de ces interminables kyrielles de notes. Le chant en est presque syllabique. Tout en conservant les modes de saint Grégoire, ils adaptèrent leurs dispositions tonales à ces nouvelles compositions.

Le mouvement de réforme du XVIe siècle était fort sage, et le R. P. Lambillotte et ses coopérateurs ont agi d'après les mêmes inspirations. Ils ont procédé de la même manière. L'avenir prouvera, je crois, qu'ils ont mieux accompli leur œuvre de réformation que leurs devanciers du XVIe siècle.

La mauvaise exécution du chant grégorien est une des causes du discrédit dans lequel il est tombé. En rendant cette exécution plus facile et plus intelligente, le R. P. Lambillotte a plus contribué qu'aucun autre à la restauration de ces belles mélodies.

La version du R. P. Lambillotte a mis en pratique la théorie d'Hucbald de Saint-Amand et de Guy d'Arezzo en ce qui concerne un des points les plus controversés de la restauration du chant grégorien, je veux dire la succession dans la même phrase du *si* bémol et du *si* béquarre. La même phrase, inintelligible dans d'autres éditions à cause de sa dureté, devient dans celle du R. P. Lambillotte naturelle et mélodieuse par l'application des principes émis par les théoriciens de la plus grande autorité.

Il en est de même de l'emploi du *fa* dièze dans les passages qui le réclament. D'accord avec Hucbald, Guy d'Arezzo et la tradition des muances encore conservée de nos jours dans quelques villes

d'Italie, le R. P. Lambillotte évite le triton, rapproche le *fa* du *sol* lorsque la mélodie le comporte, et met ainsi d'accord les exigences de l'oreille avec les prescriptions de la science la plus certaine. M. Fétis attribue à la transposition des modes et à la réduction des douze modes à huit la présence du triton dont il demande comme nous la suppression. Ce savant a bien voulu nous faire connaître de vive voix les preuves historiques et scientifiques de son sentiment, et s'il les expose dans quelque nouvelle publication, je ne vois pas ce que certains musiciens qui veulent être plus goths que les gothiques pourront objecter à des raisons si plausibles.

Dans un mémoire sur les chants liturgiques restaurés par le R. P. Lambillotte, le R. P. Dufour a examiné les principales difficultés proposées par divers auteurs, et en particulier par M. l'abbé Cloet dans ses remarques critiques sur le *Graduale romanum*. M. l'abbé Cloet appartient à cette école d'antiquaires qui attachent une importance exagérée aux moindres détails, et crient au scandale et à la profanation lorsqu'on se permet de laisser dans l'ombre ce qui ne peut contribuer en rien à l'utilité générale, à l'édification des fidèles, et à la pompe des offices divins; ce qui, au contraire, compromettrait gravement la cause qu'on veut défendre. Ainsi, il aurait désiré une reproduction intégrale de tous les chants des manuscrits et des neumes interminables dont on a successivement surchargé les mélodies primitives. Le R. P. Dufour démontre l'impossibilité pratique de faire chanter d'une manière tolérable, dans nos églises, ces Graduels et ces Répons dans lesquels une seule syllabe offre fréquemment la succession de trente et quarante notes; tels sont entre autres les Graduels *Confiteantur Domino*, *Aperis tu manum tuam*, etc., etc.

Les ornements, les trémolo, les trilles, les nuances subtiles que M. l'abbé Cloet et d'autres vantent si fort, et qui, à leurs yeux beaucoup plus qu'à leurs oreilles, constituent le véritable caractère du chant grégorien, sont des enjolivements puériles qui tiennent plus à la mode du temps et au goût individuel et par conséquent mobile, qu'à la pensée mélodique elle-même. N'en avons-nous pas une preuve irrécusable dans les partitions fort

récentes de nos compositeurs du siècle dernier et même du commencement de ce siècle-ci? Les trilles, les cadences, les appoggiatures que Haydn, Mozart, Gluck, multipliaient dans leur musique vocale et instrumentale, étaient fort à la mode de leur temps, et charmaient leurs contemporains. Si on ne les supprimait pas de nos jours dans les conservatoires, au théâtre, dans les concerts et dans la musique de chambre, les auditeurs seraient choqués de ces ornements surannés qui gâteraient complétement le plaisir produit par l'exécution des chefs-d'œuvre de la musique classique.

Les reproches adressés au R. P. Lambillotte relativement à la concision de sa version du chant grégorien et à la sobriété des ornements, proviennent de la divergence des opinions et des goûts; mais il en est d'autres pour lesquels on alléguerait en vain une excuse. On a dit que le savant éditeur avait approprié le chant grégorien aux formes de la rhythmique musicale moderne. Il suffirait d'ouvrir le Graduel et le Vespéral du R. P. Lambillotte pour reconnaître la légèreté de cette assertion qui ressemble beaucoup à une calomnie, si le R. P. Dufour n'en avait pas fait justice dans son mémoire avec autant d'esprit que d'érudition.

En somme, aucun éditeur du chant romain n'est en droit de blâmer le R. P. Lambillotte de n'avoir pas reproduit les neumes prolixes des manuscrits, puisque aucun d'eux n'a osé le faire intégralement.

L'emploi des notes brèves dans le chant grégorien a soulevé bien des objections et provoqué des attaques auxquelles on a répondu par de longs plaidoyers. Quelques éditeurs ont rejeté systématiquement les notes brèves sous le prétexte de donner au chant plus de gravité; d'autres les ont multipliées pour le rendre plus accéléré.

L'éditeur du chant de Rennes les a bannies, celui du chant de Digne les a admises en grand nombre ou plutôt en a reproduit les signes en recommandant de n'en pas tenir compte et en faisant de telles réserves à cet égard, que le chantre demeure livré à son inspiration. Ce dernier éditeur reproduisant avec une fidélité quelque peu puérile l'aspect des anciens livres de chant, a reculé devant les conséquences de son système.

Le R. P. Lambillotte a apporté dans cette question la modération

qui est le caractère de la vraie connaissance des faits et du bon sens pratique. Le R. P. Dufour a justifié l'emploi des groupes binaires de brèves qu'on remarque dans sa version du chant, par des arguments tirés de l'interprétation des neumes, des traités *ex professo* et surtout par la seule explication possible des séries de notes rhomboïdes qu'on rencontre dans les manuscrits depuis le XIII[e] siècle jusqu'aux premiers livres imprimés inclusivement. (Voyez les *Lettres à M. l'abbé Petit*, supérieur au grand séminaire de Verdun, sur l'existence et l'emploi des notes brèves dans le chant grégorien, par le R. P. Dufour, chez M. Adrien Le Clère, 1859.) A cette occasion, nous ne pouvons nous empêcher de remarquer avec quelle facilité on embrouille les questions, lorsqu'on les rapporte à un principe unique et absolu, au lieu de rechercher d'abord à quel ordre d'idées chacune d'elle se rattache. C'est ainsi que nous avons vu depuis quelques années, et même à plusieurs reprises depuis deux siècles, confondre le rhythme avec le mètre poétique, le mètre poétique avec l'accentuation, l'accentuation propre aux compositions régulières avec celle qui convient aux chants prosaïques. Sous ce rapport l'esprit si judicieux de Léonard Poisson s'est fourvoyé, et sa prétention de ramener les Hymnes de l'Église à un système régulier, a entraîné beaucoup d'auteurs dans de nombreux paralogismes. Si on doit tenir compte des principes généraux de la rhythmique grecque qui nous ont été transmis par Aristide Quintilien et que son traducteur Meibomius a enrichi de savants commentaires, le traité de saint Augustin *de Musica* a beaucoup plus d'importance pour nous, puisqu'il donne les règles de la déclamation des vers. Cependant on chercherait en vain dans ces ouvrages des préceptes qui pussent s'appliquer à l'exécution du chant grégorien et des Hymnes de l'Église. L'application d'un chant populaire aux textes liturgiques devait même faire prévaloir souvent la tradition sur les règles de Priscien et de Donat auxquelles on dérogea dans la pratique, quoique les théories de ces grammairiens aient eu force de loi dans les écoles du moyen âge jusqu'au XVI[e] siècle. Une polémique qui s'engagea sur le rhythme il y a quelques années entre M. Vincent de l'Institut et un savant grammairien, M. Jullien, aurait pu éclairer la ques-

tion si, au lieu de la circonscrire dans les antiquités grecques et latines, ils eussent étudié l'histoire du rhythme et de l'accentuation pendant les siècles chrétiens. Les auteurs qu'on pouvait consulter sur cet objet intéressant étaient Martianus Capella au ve siècle, Alcuin et Raban Maur au IXe, Elie de Salomon, Alexandre de Ville-Dieu au XIIIe, Guillaume Guerson, Ornithoparchus, Eveillon d'Angers, le Munérat au XVe, Guidetti au XVIe, et enfin, Dom Jumilhac, Nivers, le P. Kircher et même Lebeuf. L'abbé Petit s'est efforcé de combler cette lacune regrettable dans l'histoire du chant ecclésiastique, en publiant une dissertation sur la psalmodie et les autres parties du chant grégorien dans leurs rapports avec l'accentuation latine. La doctrine des écrivains spéciaux y est exposée avec une ingénieuse érudition. Nous regrettons seulement qu'il n'ait pas fait entrer dans sa dissertation les principes si clairs que l'abbé Scoppa a publiés au commencement de ce siècle sur la versification dans ses rapports avec la musique. Nous ne connaissons rien de plus concluant que ce beau travail, dans lequel la versification métrique des grecs et des latins est distinguée de la versification rhythmique et de la versification harmonique. Cet ouvrage fut l'objet d'un rapport que Choron adressa à la classe des beaux-arts de l'Institut en 1812. On peut encore le consulter avec fruit, quoiqu'il n'y soit fait aucune mention des Hymnes et des Séquences sur la facture desquelles les études de Scoppa jettent une vive lumière. L'ouvrage si érudit de M. Édélestand Duméril sur les formes de la versification a été également passé sous silence par M. l'abbé Petit.

Parmi les adversaires de l'édition du R. P. Lambillotte, il se trouve quelques personnes qui paraissent ne pas connaître l'histoire du chant ecclésiastique, et qui ne veulent pas admettre les règles précises de la tonalité et du rhythme du chant grégorien. Nous croyons devoir signaler entre autres M. Gonthier, curé-doyen de Changé qui, dans un article inséré dans le journal l'*Univers* (numéro du 18 décembre 1859), accumule des allégations erronées contre l'œuvre du savant musicien. Il semble croire que sa version de chant est soumise au rhythme régulier de la musique moderne, et qu'elle présente des *notes musicales à valeur fixe et mathéma-*

tique avec multiples et sous-multiples; par une contradiction singulière, il l'accuse d'offrir *des notes à peu près longues, à peu près brèves, avec d'autres notes à peu près moitié plus longues, moitié plus brèves.* Il trouve cela très-déraisonnable et, en vérité, le lecteur ne peut savoir si l'auteur de l'article a en vue les valeurs précises des notes ou leur valeur indéterminée.

Si on n'avait pas ajouté une certaine créance aux critiques de M. l'abbé Gonthier, dans le diocèse où la question du choix des livres de chant s'élabore, nous n'aurions pas attaché d'importance à cette pièce qui est beaucoup moins un examen consciencieux et approfondi de l'œuvre du R. P. Lambillotte, qu'un dithyrambe en l'honneur de M. d'Ortigue; mais il n'est pas sans utilité de montrer par une nouvelle citation l'inconsistance des arguments que la confusion des termes et des principes ont produit et surtout de signaler des contradictions si évidentes et si nombreuses qu'il est impossible de démêler la doctrine de l'auteur:

« La plus simple réflexion suffit pour comprendre que, dans le chant à notes égales, il n'y a ni sens, ni rhythme, ni mesure. Il y a une enfilade de notes vides d'idée et d'expression; un mouvement qui n'a ni forme ni proportions; un rhythme qui n'a ni temps fort ni temps faible, c'est-à-dire qui manque de ce qui constitue le rhythme, une fausse mesure, en ce qu'il y a un frappé sans levé, un temps qui n'entre pas dans la composition d'un pied, des coupures qui ne sont pas des distinctions, mais des pauses arbitraires, nécessitées plutôt par le besoin du chanteur que par le sens de la composition. »

« Un musicien disait: « Ne me parlez pas de votre plain-chant, » c'est de la mauvaise musique. » Le musicien qui parlait ainsi avait raison; dès qu'on mesure le plain-chant, ce n'est plus du plain-chant, mais la plus détestable des musiques. »

« Introduire un mélange de longues et de brèves, sous prétexte de copier l'antiquité et de donner un rhythme au chant, c'est ne pas comprendre l'antiquité, c'est faire de la fantaisie, c'est donner un rhythme musical sans musique, c'est ajouter le grotesque à l'insignifiance. » *Et cætera sequuntur.*

Cependant M. l'abbé Gonthier a intitulé son travail : *Vraie*

notion du plain-chant. « Le point de départ, dit-il, doit donc être une définition claire et complète du plain-chant, qui nous semble pouvoir être ainsi défini : Une récitation, rhythmée prosaïquement, modulée diatoniquement sous quatre finales, donnant lieu à quatre modes primitifs et quatre secondaires. Nous croyons donner, dans cette définition, une idée vraie du plain-chant, etc. » Nous ferons observer au contradicteur du R. P. Lambillotte, que sa définition est de tout point inexacte. Si le chant des Leçons et de la Préface est une récitation, celui des Kyrie, des Introïts et des Répons est une véritable mélodie qui n'a absolument rien de commun avec la récitation. Nous ne voyons pas davantage comment M. le curé-doyen de Changé peut reconnaître un rhythme prosaïque dans le chant des Séquences et des Hymnes.

Si on supprimait dans la partition d'un opéra, de *Guillaume Tell* par exemple, les sept valeurs des notes avec les silences correspondants, et qu'on exécutât à notes égales ces mélodies charmantes, ces chœurs admirables, on ferait d'un chef-d'œuvre un amas de sons insipides et incohérents, et le public auquel on ferait entendre cette monstrueuse composition, ne pourrait supporter l'audition d'une seule page et fuirait la salle de spectacle au bout de quelques minutes. Cependant cette hypothèse s'est réalisée dans le chant grégorien, au moins dans la notation en usage depuis le XVe siècle; quelques brèves et quelques longues clair-semées sont les seules valeurs qui viennent détruire la fatiguante uniformité des notes carrées dans les Antiphonaires. Dans la pratique, l'égalité des sons étant impossible à conserver à cause, d'une part, de l'entraînement inhérent à certaines phrases mélodiques, et, d'autre part, de l'accentuation du texte, les chantres formaient, il est vrai, des groupes de sons et quelques cadences. Mais ces différences dans la durée des notes étaient tout arbitraires, et la plupart du temps elles ne correspondaient nullement avec le véritable sens de la mélodie grégorienne. Cependant le rhythme et la mesure sont des parties intégrantes du chant aux mêmes titres que l'intonation elle-même. Les Grecs et les Romains les entendaient de cette manière, ainsi que l'attestent les auteurs

des traités traduits par M. Vincent, et avec eux Aristide Quintilien, saint Augustin, Alcuin, Hucbald, Guy d'Arezzo, Aribon, Bernon, abbé d'Auges, etc. Leur doctrine est établie clairement sur ce point par les théoriciens Léonard Poisson, l'abbé Lebeuf, Dom Jumilhac, Rollin, Ozanam, et les musicographes modernes, de Coussemaker, l'abbé Cloet et beaucoup d'autres.

Le R. P. Lambillotte, en rendant au chant grégorien ce rhythme et cette mesure qu'il avait perdus, lui a redonné le mouvement, la vie, l'a rétabli enfin dans les conditions de son existence primitive. Il a puisé les éléments de sa restauration dans les manuscrits qui offrent l'indication des notes brèves et longues, particulièrement dans celui de Romanus, ce chantre Romain qui, comme on le sait, fut envoyé à Charlemagne par le pape Adrien Ier; les mots *celeriter, tenere, moderate*, sont indiqués par leurs initiales, et un texte de saint Notker, abbé de Saint-Gall, ne laisse aucun doute sur leur véritable sens. Il a remarqué la place qu'occupent ces lettres dans les signes neumatiques; ce n'était pas assez pour lui de les trouver sur le *podatus*, la *virga*, le *tristropha*, le *clivis*, le *torculus*, le *sinuosus*, le *climacus*, dans plusieurs manuscrits de provenance différente; il a suivi la trace de ces indications dans les manuscrits écrits en notes guidoniennes aux XIe, XIIe et XIIIe siècles, et jusque dans les premiers Antiphonaires imprimés, dont les éditeurs n'avaient pas tellement rompu avec la tradition qu'ils n'aient souvent traduit les brèves par des losanges ou liés ou séparés, et les longues par des notes à queue. Enfin le zélé restaurateur du chant liturgique a déployé dans cette partie de son travail le goût et l'intelligence que lui donnait l'expérience de la composition musicale, et qui lui ont permis de suppléer avec succès à l'absence de documents certains. Nous croyons que personne ne fera mieux que lui, et dans des conditions aussi favorables, sous le double rapport du goût et de l'exactitude.

Arrivée la dernière sur le terrain du chant liturgique, l'édition du R. P. Lambillotte est en quelque sorte le résumé des divers travaux entrepris depuis quinze ans, tant pour approprier à nos usages le chant romain que pour rendre à la mélopée grégorienne

son véritable caractère et pour le restaurer dans ses éléments essentiels.

Pendant qu'elle se préparait dans le silence des recherches les plus laborieuses, et avec la maturité et la sage lenteur que la gravité de la question recommandait, il était facile de suivre les effets de l'expérience qu'on faisait des autres éditions dans plusieurs diocèses, et par conséquent de tirer parti des enseignements qui résultaient de l'usage de telle ou telle version de chant. On a remarqué d'une part les inconvénients d'une restauration trop archéologique et de la copie trop exacte de certains manuscrits, et d'autre part l'insuffisance de la reproduction pure et simple des livres en usage depuis les trois derniers siècles. Les premiers offraient dans beaucoup de parties des longueurs entièrement incompatibles avec les exigences du goût moderne et les besoins du temps présent; les seconds étaient remplis de fautes si nombreuses qu'ils n'offraient plus qu'une tradition décolorée et sans vie de l'antique chant grégorien.

L'œuvre qu'il fallait accomplir consistait donc dans l'étude approfondie des principes et dans un choix judicieux des différentes versions des manuscrits. Le R. P. Lambillotte s'est attaché à donner une version qui, dans la pratique, fût susceptible de devenir populaire tout en restant strictement conforme aux règles primitives du chant grégorien. Il réunissait toutes les qualités requises pour un semblable travail. Il pouvait lire les manuscrits avec la grande intelligence musicale qu'il devait au long exercice de la composition et à l'habitude de saisir avec certitude les effets des périodes mélodiques. En outre il a eu plus qu'aucun autre les moyens de confronter un grand nombre de manuscrits de diverses provenances. Il apportait donc dans ce travail de restauration la compétence du musicien et la science littéraire de l'ecclésiastique. Aussi on ne trouve que dans son Graduel et son Antiphonaire cette corrélation parfaite des notes et des groupes de notes avec les phrases, les mots et les syllabes du texte, de telle sorte qu'ils constituent, selon l'esprit de l'Église, à la fois une œuvre d'art et une œuvre liturgique.

L'examen des hommes compétents et l'étude comparée des

différents livres de chant romain ont établi : 1° l'authenticité et l'autorité de la version du R. P. Lambillotte; 2° la facilité de l'exécution de ce chant; 3° l'usage commode des livres édités par M. Le Clère et la beauté de leur exécution matérielle.

1° L'authenticité et l'autorité de la version du R. P. Lambillotte sont prouvées par tous les documents archéologiques publiés par le savant musicien et le continuateur de son œuvre, le R. P. Dufour. Dans ces documents, les principaux traités composés depuis saint Grégoire jusqu'au XVIe siècle ont été analysés et commentés *ex professo*, les formes successives des notations romaine, neumatique et guidonienne décrites, les règles de la tonalité grégorienne établies d'après des principes clairs et les traditions les plus autorisées.

2° L'exécution de ce chant n'a rencontré aucune difficulté dans les diocèses où il a été adopté, parce qu'il est coulant, simple, peu chargé de notes et essentiellement mélodieux, débarrassé comme il l'a été de toutes les notes parasites et des répétitions inutiles des périodes qui en auraient entravé la marche, prolongé les offices divins sans rien ajouter à l'édification des fidèles. Il est exécuté par les chantres les plus modestes avec tout l'ensemble désirable.

3° L'édition du R. P. Lambillotte a été publiée avec une grande perfection typographique. Le Graduel et l'Antiphonaire ont été traduits en notation moderne, de telle sorte qu'avec des connaissances élémentaires les fidèles, les enfants eux-mêmes peuvent facilement concourir à l'exécution du chant et augmenter la pompe des offices divins. Non-seulement tous les livres de chœur sont mis en vente, mais des paroissiens à l'usage des fidèles sont imprimés avec une double notation en plain-chant et en notes modernes, d'après les procédés de transcription que nous avons inaugurés il y a quinze années et que nous avons la satisfaction de voir adopter généralement. En outre, la plus grande partie des morceaux susceptibles d'être accompagnés par l'orgue a été harmonisée par un organiste habile. Ainsi, grâce à ces nombreuses publications principales et accessoires, on peut procéder dans un diocèse à l'installation immédiate et instantanée du chant de la

liturgie romaine, avec des ressources et des moyens qui en garantissent la bonne exécution et le succès.

ÉDITION RÉMO-CAMBRAISIENNE.

La commission instituée par les archevêques de Reims et de Cambrai donna une édition du chant grégorien. Ce fut le premier pas sérieux dans la voie de restauration où le chant liturgique est entré. Mais les résultats ne répondirent pas au zèle des respectables membres de la Commission. Il se bornèrent à reproduire le manuscrit de Montpellier en s'appuyant sur le texte d'un auteur peu connu du XIII[e] siècle, Jérôme de Moravie. Or, cet écrivain avait plus en vue la musique mesurée que le plain-chant. D'un autre côté, l'édition de Reims et Cambrai offre quatorze modes au lieu de huit. Quand bien même cette complication ne serait pas inutile, elle a l'inconvénient d'être en désaccord avec le système adopté généralement depuis le VIII[e] siècle. Si au temps de Charlemagne la réduction à huit modes était déjà opérée, à quoi bon revenir sur un fait accompli. Alcuin exprimait certainement l'opinion admise par les personnages les plus compétents, lorsqu'il écrivait : « *Octo tonos in musica consistere musicus scire debet, per quos omnis modulatio quasi quodam glutino sibi adhærere videtur.* » Aurélien de Réomé soutient la même doctrine.

Le manuscrit de Montpellier qui a joué un grand rôle dans la question de la réforme du plain-chant, appartient au IX[e] siècle. Il renferme les Introïts et les Communions, les Alleluia, les Traits et les Graduels ; les Antiennes et les Répons des processions. Ces morceaux sont accompagnés d'une double notation en neumes et en lettres, et sont divisés en quatre parties correspondant aux quatre modes authentiques : *Protus, deuterus, tritus, tetrardus.* On a affirmé sans preuve que cet Antiphonaire était la copie de l'Antiphonaire original de saint Grégoire qu'on possédait encore à Saint-Jean de Latran au X[e] siècle , selon le témoignage de Jean Diacre. La notation du manuscrit de Montpellier se compose des quinze premières lettres de l'alphabet ; saint Grégoire n'employait que les sept premières lettres. Le manuscrit

ne fait mention que des quatre tons authentiques ; saint Grégoire a rapporté tout le chant à huit tons.

Malgré l'impossibilité de considérer ce manuscrit comme une reproduction de celui de saint Grégoire, on peut cependant le consulter avec fruit, car, grâce aux lettres, le sens général des neumes est indiqué ; mais non pas leur exécution. On voit bien que le neume *Podatus* représente l'élévation d'un ou de deux degrés, que tel autre est exprimé par telle ou telle lettre, mais rien autre chose; et encore ces indications des neumes primitifs sont-elles fort irrégulières. Les neumes à points superposés deviennent beaucoup plus intelligibles. Mais il n'y a jusqu'à ce jour que les neumes guidoniens qui offrent un sens déterminé à cause des lignes de la portée et des clefs qui les précèdent. Les archéologues qui désirent étudier la question si controversée des neumes, doivent, tout en accordant au manuscrit de Montpellier l'intérêt qu'il mérite, consulter de préférence le manuscrit de Saint-Gall qui est plus ancien et qui a servi de base aux consciencieux travaux du R. P. Lambillotte.

Les éditeurs de Malines ont produit des travaux assez recommandables sur le chant liturgique ; mais leur édition nous semble inférieure à celle qui a nos sympathies, parce qu'on y remarque une sécheresse exagérée et une concision qui souvent est poussée jusqu'à la mutilation des phrases grégoriennes ; cependant nous croyons devoir extraire d'un mémoire autographié chez M. Steenackers, à Malines, des principes dignes de remarque, au sujet de l'édition Rémo-Cambraisienne : « Vouloir produire, au moyen des manuscrits seuls, un plain-chant, je ne dirai pas parfait, je ne dirai pas même satisfaisant, mais supportable, est une véritable utopie. Sans doute, il faut étudier les manuscrits, mais il faut uniquement les étudier pour les confronter avec les livres imprimés et avec les chants usités, avec ceux de Rome surtout, pour corriger ces différents documents les uns par les autres, pour en retrancher sans miséricorde ce qui est évidemment fautif, et pour conserver ainsi, autant que possible, le chant traditionnel de l'Église. C'est ce qu'on n'a pu faire dans le système que nous combattons. (Il s'agit ici de la

version donnée par la commission de Reims et Cambrai.) Adopter un manuscrit et ne vouloir rien ou presque rien y changer, là même où il viole ouvertement les règles du chant diatonique comme on l'a fait pour le Graduel de M. Lecoffre, c'est se condamner à n'avoir éternellement qu'un chant pour lequel le goût et le cœur, le sentiment artistique et le sentiment populaire éprouveront une égale répulsion. »

Dans les *Études sur le Graduale romanum* publié chez M. Lecoffre, M. E. Duval a établi par de nombreux exemples les points suivants :

1° L'emploi du demi-ton accidentel, recommandé par tous les auteurs pour éviter le triton ou son renversement qui est la fausse quinte, est très-souvent omis et il en résulte dans la mélodie des duretés intolérables.

2° Les règles de l'accent et surtout de l'accent tonique y sont violées dans plus de deux cents endroits.

3° Les barres de séparation qui doivent distinguer les périodes et surtout rendre la mélodie plus sensible en l'adaptant au sens des textes, sont placées dans un ordre ou plutôt un désordre tellement arbitraire, que l'œuvre dont il s'agit, loin d'être une restauration du chant grégorien, ne peut qu'en augmenter la confusion et ajouter aux difficultés de l'exécution.

4° L'arrangement des périodes mélodiques sur de nouveaux textes est loin de répondre aux convenances d'une œuvre d'art. Tantôt la phrase musicale est écourtée lorsque le texte ne se prête pas à son développement, tantôt elle se prolonge par un enjambement sur les premiers mots d'une période suivante.

5° Sous le rapport mélodique, cette édition renferme des chants si étranges, des successions si bizarres, des neumes si fréquents et si longs qu'elle ne peut inspirer aux personnes de goût qu'une aversion profonde pour le chant ecclésiastique en général et pour le *Graduale romanum* en particulier.

Nous ajouterons à ce jugement sévère et motivé la pénible impression que nous avons ressentie en entendant ce chant exécuté dans les diocèses de Reims, de Sens et de Soissons. Dans les cathédrales, les chantres en donnent déjà une idée assez défavo-

rable ; mais dans les petites villes et dans les campagnes, c'est un pêle-mêle de notes incohérentes, une cacophonie horrible ; c'est un désordre pour l'oreille et pour l'âme, qui fait naître les plus amères déceptions.

Il était impossible de faire mieux reculer la question de la réforme du chant liturgique que ne l'ont fait la publication et l'usage de l'édition de Reims et Cambrai. On a d'abord douté de son autorité et de la fidélité avec laquelle elle reproduisait le chant du moyen âge. Est-il possible, a-t-on dit, qu'à aucune époque on ait chanté des morceaux aussi indigestes, et qu'on se soit servi pour prier de formules aussi barbares, aussi contraires au sens des textes ? Assurément les Messes en musique offrent des exemples déplorables de la mutilation des textes, mais ce plain-chant les respecte peut-être moins encore. Ou bien on chantera gravement ces traînées de notes nombreuses accumulées sur une seule syllabe, et on ne parviendra à leur donner aucun sens mélodique ; ou bien on les chantera dans un mouvement rapide et cadencé selon les indications des éditeurs, et alors on aura de véritables roulades d'un goût déplorable, et les saintes prières de l'Église seront transformées en vocalises dérisoires.

Les altérations et les mutilations ont été en grande partie imaginaires dans les morceaux liturgiques qui sont restés constamment en usage, particulièrement dans les offices communs. L'uniformité des *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* et *Agnus Dei*, dans les messes des différents degrés, est facile à constater. La conformité des éditions imprimées depuis le XVIe siècle avec les manuscrits est sous ce rapport presque complète. Là même où l'usage a fait prévaloir quelques légères modifications, les membres de la commission de Reims et Cambrai ont fait des efforts visibles pour s'y conformer. Si on veut procéder à un examen sérieux, il ne faut donc pas comparer les éditions entre elles dans les endroits où elles n'offrent que des divergences insignifiantes. C'est la version des *Graduels*, des *Alleluia*, des *Répons* qui doit être à ce point de vue la véritable pierre de touche du bon sens pratique et du goût de l'éditeur. Dans ces morceaux, les manuscrits offrent fréquemment, sur une seule syllabe,

trente, quarante et soixante notes, neumes interminables et capables de faire prendre le plain-chant en aversion par les auditeurs les plus bienveillants. En quoi ces lourds Graduels, ces Répons soporifiques sauraient-ils plaire aux chantres et aux fidèles? Les membres du clergé pourront se soustraire à l'ennui par la récitation du bréviaire dans les stalles du chœur; quant à l'infortuné paroissien, avec quelle impatience n'attendra-t-il pas la fin de ces traînées de notes que l'art du chanteur le plus habile ne saurait rendre intéressantes. Dans les éditions imprimées, on n'a conservé de ces morceaux que la mélodie principale, et, à notre avis, on a bien fait.

Pourquoi les auteurs de l'édition de Reims, voulant reproduire les manuscrits des xe, xie et xiie siècles, ont-ils reculé si souvent devant ces séries de notes? Que devient alors l'authenticité et l'autorité de leur œuvre? En quoi diffère-t-elle des procédés employés par les auteurs des éditions qu'ils désapprouvent?

Ce n'est pas par des différences accidentelles, par une brève pour une longue, par une note de plus ou de moins, que l'édition Rémo-Cambraisienne diffère de *toutes* celles qui existent depuis l'invention de l'imprimerie; ses divergences sont profondes, systématiques, et consistent dans des phrases entières de chant ajoutées ou substituées aux phrases traditionnelles.

Nous avons toujours considéré cette édition comme malencontreuse, inopportune, funeste à l'unité, et de nature à compromettre les intérêts de la liturgie romaine dans l'opinion publique. Le chant qu'elle renferme nous a paru d'une lourdeur extrême malgré les prétentions de ses auteurs à la grâce et au rhythme, chargé de notes inutiles, moins mélodique que les chants consacrés par la tradition et adoptés dans toute l'étendue du monde catholique depuis trois siècles.

Sous le rapport de l'érudition, les éditeurs du chant dont nous parlons ont avancé dans les préfaces de leurs livres des faits qui manquent d'exactitude. Pour ne citer que peu d'exemples, nous lisons dans la préface du Vespéral romain, noté sur un manuscrit du xiiie siècle, que les premières éditions faites en France au xvie siècle, et qui ont servi de modèles à toutes les autres, n'ont

reproduit que les chants alors en usage et contenus dans les manuscrits du xve siècle, que l'on s'accorde à regarder comme les plus altérés.

Assurément il n'en est rien. On sait combien la révision qui a eu lieu après le Concile de Trente a été radicale, et que, loin de reproduire les manuscrits du xve siècle qui étaient chargés de notes, les premiers livres imprimés sont d'une concision et d'une sécheresse qui ont rendu l'ancien chant méconnaissable.

Dans le même ouvrage, les éditeurs ont émis une opinion à laquelle ils auraient dû rester fidèles. Ils trouvent que les chants peu chargés de notes sont par cela même plus expressifs, qu'ils rendent d'une manière vraie et facile à sentir, les paroles qui les supportent. Ils s'élèvent contre ces interminables tirades de notes sur certaines syllabes, qu'on rencontre dans les manuscrits du moyen âge. Si, dans leurs publications postérieures, ils avaient rejeté ces interminables longueurs, leur version de chant ne serait pas le désespoir des chantres, des fidèles et de tous les gens de goût.

M. Vitet s'est livré dans le *Journal des savants* (février 1854) à un examen assez approfondi du travail de la commission Rémo-Cambraisienne. L'élégant et spirituel écrivain semble professer pour le fond de la question une sorte d'indifférence qui peut être considérée comme une garantie de l'indépendance de son jugement et de son impartialité. Voici cependant un fragment de son appréciation :

« Nous ignorons si, à Reims et à Cambrai, on possède des secrets inconnus à Paris; mais jusqu'à preuve contraire, nous croyons qu'en aucun lieu du monde on ne peut aujourd'hui exécuter d'une façon tolérable les passages du nouveau Graduel, qui diffèrent essentiellement de ces mêmes passages pris dans les livres autorisés jusqu'ici. Qu'on fasse appel à tous les sectateurs des idées de restauration pure et de plain-chant primitif, eussent-ils la voix la plus juste, l'intonation la plus sûre, le sens musical le plus exquis, ils n'en sauraient venir à bout. Nous les mettons au défi de phraser et de rendre intelligibles ces interminables périodes, surtout s'ils chantent en chœur, comme le veut le rit actuel de l'Église. Mal-

gré les barres de repos, malgré l'inégalité des notes, malgré tous les moyens d'accentuation inventés par la commission, jamais ils ne donneront la vie à ces redondantes séries de notes agglomérées sur une même syllabe, et se balançant à satiété de degrés en degrés, sans qu'il soit possible d'en saisir le dessein ni l'intention. »

Toutes les personnes qui ont conservé, selon l'expression de Rousseau, *quelque jugement d'oreille,* ne peuvent que souscrire à cet arrêt porté par un homme de goût.

ÉDITION DE DIGNE.

Les éditeurs de Digne n'ont pas la prétention d'avoir publié le chant grégorien. Le chant romain, disent-ils, n'est pas tout à fait semblable au chant grégorien, mais les différences qu'on y remarque, consistent surtout en des abréviations qui ont été ordonnées par l'autorité ecclésiastique elle-même, après le Concile de Trente, dès l'année 1564, dans les passages où les mélodies anciennes ont été reconnues par trop longues ou par trop surchargées de notes et de répétitions. (Repos, 1858, *Méthode populaire de plain-chant romain.*)

Il y a dans ce préambule autant d'erreurs que de mots. Le chant romain doit être semblable au chant grégorien, sans quoi il n'aurait aucune raison d'être dans le présent, aucune autorité traditionnelle, aucune sanction pour l'avenir. Dans quels modes musicaux ce plain-chant est-il donc écrit? n'appartient-il pas par son caractère, ses échelles diatoniques et la substance même de ses mélodies, au genre de musique adopté par saint Grégoire, aux modes grégoriens, et contient-il une seule phrase qui ne se retrouve dans la mélopée grégorienne ?

Il n'est pas plus exact de dire qu'il se distingue du chant grégorien par les abréviations faites au XVIe siècle. La version que préconisent les éditeurs de Digne présente de bien plus notables différences. C'est le chant grégorien quoi qu'ils puissent dire ; mais le chant grégorien mutilé, corrompu et tel qu'il est résulté d'abord d'un travail de révision imparfait et ensuite d'une pra-

tique routinière de trois siècles, pendant lesquels on n'a pas ouvert un Antiphonaire manuscrit, et encore moins un traité de musique, avec l'intention d'y rechercher les éléments d'une restauration ou d'une conservation des principes de cet art. Enfin, les auteurs des éditions du XVIe siècle n'ont jamais songé, comme on le suppose, à rédiger un chant distinct du chant grégorien. Il leur a été au contraire recommandé expressément de ramener à la forme grégorienne le chant ecclésiastique qui s'en était écarté.

Il est facile de comprendre d'ailleurs pourquoi les partisans du chant romain usité depuis le XVIe siècle, veulent qu'il ne soit pas semblable au chant grégorien. S'ils étaient d'un autre avis, ils ne pourraient pas justifier la présence dans leurs livres de fautes nombreuses contre les principes, la théorie et la pratique du véritable chant grégorien. Ils trouvent moins embarrassant d'expliquer ces erreurs reproduites traditionnellement depuis trois cents ans, malgré une tradition de neuf siècles, en inventant de nouvelles règles. Pour n'en citer qu'un exemple, nous lisons dans la *Méthode populaire* citée plus haut, cette affirmation singulière : « Dans le plain-chant, la sixte est très-rarement usitée, et lorsqu'elle l'est, c'est d'ordinaire par degrés conjoints, ou par l'intermédiaire d'un autre intervalle. » Tout le monde sait d'une part que l'intervalle de sixte est banni du chant grégorien et on ignore d'autre part comment une sixte peut exister par l'intermédiaire d'un autre intervalle.

Quoi qu'il en soit, les éditeurs du chant de Digne déclinent hautement la prétention d'avoir recouru aux manuscrits anciens et même aux traités composés à différentes époques sur le chant grégorien. Ils ont établi leurs livres d'après les éditions imprimées à Toul, par les frères Le Belgrands, en 1624, à Paris, en 1671, à Lyon, par Valfray, en 1691, à Grenoble, par Pierre Faure, en 1735, à Lyon, par Aimé de la Roche, en 1763, à Avignon, par Niel, en 1788.

Un des *Curtius* des éditeurs de Digne, M. A. M. Kung, maître de chapelle de la cathédrale d'Auch, après avoir énuméré ces preuves de leur érudition, s'écrie : « Qui n'admirerait ici le

tact et la science des membres de la commission de Digne qui, les premiers en France, *avaient su* mettre le doigt sur la véritable réforme qu'il y avait à faire pour revenir à *l'unité liturgique* et au *chant romain*, le seul admissible dans les temps modernes! »

Il était permis à M. A. M. Kung, de laisser entièrement de côté les manuscrits et les traités dont l'étude et une connaissance approfondie auraient pu troubler son repos et son inaltérable quiétude. Mais quand on ne touche à rien, on devrait ne rien casser. Or, on peut demander à M. A. M. Kung, quels sont ses titres comme plain-chantiste, pour affirmer que l'édition du R. P. Lambillotte est une *pitoyable contrefaçon de la musique moderne?* Avant que ses titres comme musicien soient parvenus jusqu'à nous, nous ne pouvons croire davantage à sa parole lorsqu'il nous dit que « *le bon et excellent jésuite du dix-neuvième siècle a passé toute sa vie à propager la plus déplorable musique, soi-disant religieuse, que l'on puisse imaginer.* » Si M. A. M. Kung avait sur la conscience les deux gros volumes de contrepoint et de fugues du bon et excellent jésuite, elle serait plus prudente et surtout plus éclairée (1).

Les éditeurs de Digne ont préféré le maintien du *statu quo* à de nouvelles et laborieuses recherches; personne ne songe à leur contester ce droit. Mais ils feront bien de respecter celui des autres, ou tout au moins de l'attaquer avec des armes courtoises. Nous nous empressons de dire qu'ils ont des défenseurs et des collaborateurs plus circonspects et qui paraissent par-dessus tout animés du désir d'être utiles aux fidèles et à la cause du chant liturgique en général. C'est ainsi que les travaux de M. l'abbé Aubert, quoique dirigés vers un autre but que le nôtre, ne sauraient nous inspirer d'autres sentiments que ceux d'une respectueuse sympathie.

ÉDITION DE RENNES.

Nivers, maître de chapelle de Louis XIV, et chargé par

(1) Dans un autre chapitre de son ouvrage, l'auteur examine avec impartialité les titres du R. P. Lambillotte comme compositeur. (*Note de l'éditeur.*)

privilége royal de publier une nouvelle édition du chant romain, eut la funeste idée de supprimer toutes les brèves, sous prétexte de donner plus de majesté au chant, et cet exemple fut suivi quelques années plus tard par les inventeurs et les éditeurs du chant parisien.

Cette forme donnée aux mélodies du plain-chant n'a pas une autre origine, et on chercherait vainement un livre de chœur, antérieur à l'année 1682, qui offrît une notation uniforme. Quant au fond, le chant de Nivers reproduisait une version déjà répandue en France depuis plus de soixante et dix ans, et imprimée à Toul, en 1624, par les frères Le Belgrands. Aussi n'est-on pas peu surpris en lisant dans le texte du privilége donné à Ballard, que Guillaume Gabriel Nivers a *collationné les plus fidèles impressions avec les manuscrits des plus célèbres églises, ayant corrige ce qui manquait dans une impression par ce qui ne manquait pas dans une autre, ayant corrigé ce qui manquait dans cette autre, par ce qui ne manquait pas dans celle-cy*, *et ce qui manquait dans toutes les deux*, *l'ayant corrigé par les règles*, *et les manuscrits les plus anciens et les plus authentiques*. De toutes les versions de chant, celle de Nivers, connue maintenant sous le nom d'édition de Rennes, est assurément celle qui s'éloigne le plus des *manuscrits les plus anciens et les plus authentiques*, puisque non-seulement tout le travail d'abréviation opéré par Giovannelli y est reproduit, mais qu'en outre l'organiste de Louis XIV a renchéri sur cette réforme presque radicale, en supprimant partout les brèves, si nombreuses dans tous les manuscrits. L'approbation donnée à ce travail par Henri Dumont ne ratifie pas cette prétention ; l'honnête musicien se borne à déclarer que les livres de Nivers renferment la *substance* du chant grégorien. Cette formule, dont plusieurs éditeurs récents ont cherché à se prévaloir, a paru de tout temps suffisante à celui qui la reçoit et peu compromettante à celui qui la donne. « *Antiphonarium et Graduale... vere substantiam cantus gregoriani decenter ac rite modulatam omnino continere.* »

Le chant de Rennes n'est ni plus ni moins grégorien que ceux de Dijon, de Digne et de Malines, seulement c'est le chant grégorien momifié.

ÉDITION DE MALINES.

Dans l'édition de Ballard, publiée en 1682, le chant grégorien est déjà traité en pays conquis ; il est encore plus défiguré dans l'édition de Malines de 1848, 1854, 1855.

Elle est, à peu de chose près, la reproduction des livres publiés à Anvers par Moreti et Plantin, quoique M. l'abbé Bogaerts et M. Edmond Duval déclarent qu'ils ont pris pour base de leur travail le Graduel publié à Rome par ordre de Paul V, en 1614, 1615, et l'Antiphonaire romain imprimé à Venise, chez Lichtenstein, en 1579, 1580. L'édition de Malines ne nous a pas paru en découler directement, tout en étant l'application du même principe de suppression et d'abréviation. L'abbé Baïni parle avec éloges du travail de Ruggiero Giovanelli, en y mêlant une légère restriction, selon son habitude. Après avoir loué l'habileté que le successeur de Palestrina à la chapelle du Vatican avait déployée dans l'élimination des notes qui surchargaient les Répons et les Graduels, il se plaint de l'arbitraire qu'on remarque dans les transitions des phrases ainsi réduites à leur plus simple expression, et du goût moderne qui s'y substitue à l'antique tonalité. Le reproche est grave, quoiqu'il n'apparaisse qu'après une appréciation assez favorable. « *Se non che talvolta vi apparisce troppo chiara l'arte, e sentesi subito il sapor del moderno.* » C'est ce qui ne pouvait manquer d'arriver dans une révision qui paraît avoir été faite plutôt dans le but d'abréger le chant que de le ramener à la rigueur de ses principes théoriques. Les éditeurs de Malines ont pris pour point de départ des livres choraux de seconde et de troisième main, et plusieurs d'entre eux sont trop instruits des règles du chant grégorien pour ne pas s'être aperçus des inconvénients de ce système. En effet ils ont dû corriger le Graduel de Paul V et l'Antiphonaire de Venise en une foule d'endroits, tantôt supprimant le bémol, tantôt le rétablissant, d'autres fois supprimant la relation de quinte mineure, et enfin remaniant l'accentuation sans compter la correction des fautes typographiques.

Puisque dans leurs méthodes, leurs préfaces et leurs mémoires, les éditeurs Belges préconisent si chaudement l'opportunité de la révision faite au XVIe siècle, tout en admettant qu'elle a laissé à désirer, ils auraient dû la refaire eux-mêmes, et il n'est pas douteux qu'ils ne fussent arrivés à un résultat beaucoup plus satisfaisant que la reproduction intelligente et défiante, mais encore trop exacte, de livres sans autorité dans le passé et sans succès à espérer dans l'avenir.

ÉDITION DE DIJON.

L'édition de Dijon a joui d'une certaine faveur à l'époque de la renaissance de la liturgie romaine en France. Elle la devait à une certaine ressemblance avec le chant parisien, à sa concision et à la sobriété des brèves. Mais elle offre tant d'incorrections, et les règles de l'accent y sont si peu observées tant dans les intonations solennelles des Introïts que dans les Hymnes, qu'on peut affirmer qu'elle est maintenant la dernière de toutes les éditions actuelles, et que rien ne la recommande plus au choix des évêques qui n'ont pas encore établi le chant romain dans leurs diocèses. L'édition de Dijon a été faite d'après l'in-folio de 1815, publié par Pitrat, et qui a servi également à l'impression des livres de chant romain publiés à Lyon et à Paris, en 1850, par la librairie Périsse. Si on la soumettait à une révision complète, tout en lui conservant le caractère de simplicité qui la distingue, on pourrait la considérer comme l'intermédiaire des versions de Malines et de Rennes, moins concise que la première, moins chargée de notes que la seconde et surtout plus mélodique.

ÉDITIONS ANGLAISES. — PSALMODIE.

Dans les églises catholiques de l'Angleterre, le chant est assez conforme à la version du chant romain longtemps en usage en France depuis le XVIe siècle. Toutefois, la mélodie des Hymnes

est altérée au point d'être méconnaissable. Les tons des Psaumes ont été conservés plus fidèlement, et cette partie importante de la liturgie semble être l'objet d'une prédilection particulière chez nos voisins d'outre-Manche. En effet, tandis que dans nos livres de chœur l'intonation et la terminaison sont seulement indiquées, et que le reste du verset est abandonné au goût des chantres, chez lesquels on suppose la connaissance des règles de la psalmodie, on trouve dans les livres anglais une disposition des syllabes et des indications typographiques au moyen desquelles, non-seulement les chantres, mais les simples fidèles peuvent chanter avec ensemble, séparer les divers membres de phrase, observer les syllabes accentuées et exécuter avec précision la médiation de chaque verset. (Vesper Book; containing the complete order for vespers for the entire year, according to the Roman Breviary; including the proper offices of the saints of England, Scotland, and Ireland and of the Society of Jesus; London, 1850.)

M. Stéphen Morelot, à qui on doit des travaux estimables sur l'histoire de la musique, a compris qu'il y avait dans l'exécution de la psalmodie en France une lacune regrettable. Il a publié, en 1855, un manuel de psalmodie en faux-bourdon à quatre voix, disposé dans un ordre nouveau, clair et facile. Mais ce manuel ne donne que des exemples, des modèles à suivre pour le chant des différentes parties du verset dans les huit modes, et l'application de ces bons principes doit être faite par les chantres et les fidèles. C'est véritablement là qu'est la difficulté. Nous pensons l'avoir résolue en grande partie, pour les Psaumes chantés à Vêpres les dimanches et les jours de fête, dans notre Eucologe en musique selon le rite parisien, et dans notre Paroissien romain noté en musique, à l'usage des chapelles particulières et des maisons d'éducation. Dans ces livres, dont nous ne faisons mention ici qu'à cause du système que nous y avons adopté et qui nous paraît avoir produit les meilleurs résultats, chaque syllabe a sa note correspondante; tout est noté, rien n'est laissé à l'arbitraire, et les personnes qui ont entendu les deux cents élèves du collége Stanislas chanter les Vêpres dans leur chapelle, ont constaté une

exécution puissante et harmonieuse, qui n'est due qu'au procédé bien simple que nous avons mis en usage à l'époque où le R. P. Gratry dirigeait cet établissement, et qui s'y maintient encore actuellement sous son vénérable successeur, M. l'abbé Lalanne.

CHANT FIGURÉ.

Nous devons dire quelques mots d'une invention qui a eu ses partisans aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, et qui compte encore au XIX[e] quelques partisans attardés dans les églises de la province. Nous voulons parler du *chant figuré*. Quelques personnes de mauvais goût imaginèrent d'introduire dans le plain-chant les valeurs, les mesures, les notes d'agrément, les cadences, même les trilles de la musique profane. On composa, sur tous les points de la France et de l'Italie, des morceaux de chant dans ce système. Des notes blanches représentaient les rondes; les notes longues, les blanches; les notes carrées, les noires; les grandes brèves, les croches; les petites brèves, les doubles croches. On ajoutait à ces valeurs le point, la syncope, etc., et on formait ainsi des chants hybrides, c'est-à-dire à la fois de la détestable musique et du misérable plain-chant. *La Feillée* contribua beaucoup à répandre le goût du plain-chant musical, qu'il recommande dans sa méthode. On fut sur le point de préférer au chant grégorien, et même au plain-chant des liturgies particulières, cette musique barbare éclose dans le cerveau de quelques chanoines dont les prétentions égalaient l'ignorance. Le judicieux Léonard Poisson, qui n'était pas lui-même exempt de préjugés, répond en ces termes à un ouvrage dont l'auteur ne se proposait rien moins que de substituer au chant en usage, un nouveau chant liturgique complet et composé d'après les règles de la musique profane :

« Les exemples qu'on donne, dans le traité dont nous parlons, suffisent pour faire voir combien ce qu'on propose est hors de la portée des voix communes, et nullement du ressort du peuple qui a plus de part à l'office que les musiciens. Or, le peuple n'est pas ici d'une petite considération. C'est pour lui principalement

que s'est formé l'extérieur du culte divin; et le chant des offices, qui en fait une partie si considérable, ne lui est pas indifférent. On sait au contraire quel est son attrait pour quantité de pièces qu'il affectionne, chacun suivant son goût et son caractère. Qu'à la place de ces chants populaires on en substitue de plus parfaits, si l'on veut, et même plus harmonieux, mais plus difficiles; jusqu'à ce que le peuple soit accoutumé à un pareil changement, combien faut-il qu'il s'écoule de temps? n'y aurait-il pas aussi lieu de craindre qu'il ne passât du mécontentement au dégoût même des offices publics, si le chant était si peu à sa portée qu'il fût obligé d'y renoncer? L'auteur n'aurait-il pas éprouvé lui-même qu'il s'en faut beaucoup que ses pièces ne se chantent à livre ouvert. Il en aurait encore mieux connu la difficulté, s'il eût donné quelques offices entiers, et par conséquent des Antiennes, des Répons, des Introïts, des Graduels, des Alleluia, etc. Or, peut-on se flatter que le peuple, et même le clergé, adopte volontiers un chant si difficile et d'ailleurs si différent du grégorien? Trouvera-t-on beaucoup d'ecclésiastiques qui aient le courage de faire une nouvelle étude de chant?

» Il y a de plus, dans le système du traité dont nous parlons, un autre inconvénient qui paraît insurmontable: je veux dire la difficulté de la composition d'un tel chant. Qui considérera, en effet, la multitude et l'infinie variété de toutes les pièces de la liturgie, aura de la peine à se persuader qu'on puisse trouver aisément des hommes en nombre suffisant, assez lettrés d'une part et assez musiciens de l'autre, pour former un corps et un assemblage de tant de chants à la fois, tellement assortis entre eux, qu'ils répondissent tous à l'idée de notre auteur. Le vrai chant grégorien au contraire a cet avantage particulier, que, malgré le grand nombre et la variété de ses chants, il ne sort pourtant jamais d'un certain caractère qui lui est propre; caractère universel et toujours le même, qui, en se communiquant à toutes ses pièces, produit entre elles, sans nuire à leur mélodie respective, une espèce de sympathie, etc. »

D'aussi bonnes raisons furent impuissantes à conjurer le mal et à arrêter l'engouement. On continua à chanter le plain-chant

figuré, à composer dans ce système des Messes sur tous les tons; par un raffinement ingénieux, on mêla le genre nouveau avec le genre ancien et les *Kyrie,* les versets du *Gloria* et du *Credo,* furent chantés alternativement, dans la même Messe, en plain-chant ordinaire et en plain-chant figuré ou même en musique. Il faut voir dans *La Feillée*, dans Aynès et dans presque toutes les méthodes écrites depuis le milieu du XVIIIe siècle, jusqu'à la fin de la Restauration, les *Gloria* sautillants et belliqueux, les *Amen* interminables, les guillerets *Resurrexit,* les *Sanctus* extravagants, pour se faire une idée du goût qui a régné en France pendant la période dans laquelle on s'est efforcé de battre en brèche toutes les traditions, préférant à des usages séculaires les inspirations de la fantaisie et des compromis funestes, sinon ridicules, avec l'art profane.

EXÉCUTION DU PLAIN-CHANT.

A quoi servent ce mouvement liturgique et ces éditions diverses, si l'on ne chante pas de plain-chant dans l'Église, si la musique envahit tous les sanctuaires, tourne la tête de tous les ecclésiastiques et empêche les fidèles de goûter les beautés du plain-chant en leur en interdisant l'exécution ? Assez d'érudition comme cela. Il est temps de prendre un parti et d'adopter des principes généraux. Il est très-beau de manifester son estime pour le plain-chant, de rechercher les formules les plus belles et les plus autorisées; mais il est encore plus nécessaire de l'adopter dans la pratique, d'en prescrire et de s'en imposer l'usage; de ne pas se borner à publier ou faire publier des éditions nouvelles, revêtues des approbations les plus hautes, mais de le faire apprendre et goûter aux fidèles par une exécution constante, permanente, ordinaire, soignée, qui seule peut redonner la vie à ce malade languissant qui n'a depuis longtemps qu'un souffle d'existence, mais que la mort a épargné jusqu'à ce jour, et sur lequel, nous le croyons fermement, elle n'aura jamais un empire absolu jusqu'à la consommation des siècles.

Toutes les personnes qui ont étudié sérieusement le chant

grégorien sont frappées, d'une part, de sa mauvaise exécution dans nos églises, et, d'autre part, de l'effet qu'il ne manquerait pas de produire s'il était chanté avec goût et intelligence.

« Ce qui doit nous animer d'une sainte émulation pour arriver à une pratique du plain-chant qui soit vraiment artistique, a dit un pieux orateur, c'est que le plain-chant ne peut se passer de cette condition. Exécuté sans art, il est lourd, froid, incolore, et partant il fait naître dans l'esprit et le cœur des fidèles des dispositions opposées à celles que l'Église veut obtenir du chant de l'office. Rendu avec art, exprimé avec ce goût intelligent dont les règles ne sont que la consécration, il est animé, plein de pensées et de sentiments; il charme l'oreille, et, arrivant à l'âme, il l'éclaire, l'édifie, l'instruit, la calme ou l'excite, selon le besoin, et lui donne une idée de cette musique que les anges et les saints exécutent éternellement dans le ciel. O saintes cantilènes de l'Église ! que de fois vous avez produit de tels effets sur les âmes bien disposées; et, au contraire, que nous sommes froids, insensibles à cette musique du monde qui envahit nos temples, trouble le service divin, et n'instruit pas les âmes ! L'Église n'avait pas fait en vain une musique spéciale pour son culte, Dieu ne lui pas avait donné inutilement pour cet œuvre sublime des hommes en qui le génie s'unissait à la sainteté. Ce serait déjà véritablement une grande aberration que de préférer Palestrina lui-même à saint Grégoire; nous sommes bien éloignés du grand maëstro aujourd'hui, et saint Grégoire ne vaut pas le dernier faiseur d'opéras-comiques ou de romances : demandez plutôt à nos maîtres de chapelle. »

Il vaut mieux, à notre avis, nous en rapporter uniquement au jugement plus sûr des évêques. Tous ont recommandé la bonne exécution du plain-chant, comme un moyen efficace d'édification et d'action sur les âmes. Mgr. G. de Vintimille voyait même dans le chant des mélodies sacrées, joint aux marques d'une vraie piété, un précieux auxiliaire pour la conversion de nos frères séparés. « *Quid potest fratres nostros errantes, aut facilius ad veritatis unitatem reducere, aut validius arguere pervicaces,*

quam divina illa sacrorum canticorum melodia cum intima cordis pietate conjuncta? »

Le cardinal Bona était frappé de la mauvaise exécution du chant grégorien, et semble avoir eu le pressentiment de l'opportunité d'une réforme. Il s'écrie : « *Ipse cantus ecclesiasticus quam a vero gregoriano dissimilis est ! Fastidit ætas nostra concentum gravem et stabilem, amatque modulos quosdam quibus in frusta concisus cantus dissiliat et enervetur.*

Benoît XIV, dans la bulle qu'il rédigea en 1749, prescrit l'exécution des mélodies grégoriennes à l'unisson, *vocibus unisonis*, et met au second rang le chant mis en harmonie, dans lequel les paroles deviennent confuses et moins intelligibles : « *Curandum est ut verba quæ cantantur plane perfecteque intelligantur.* »

Il ne faut pas croire que le plain-chant réclame, pour produire une profonde impression, les ressources d'une cathédrale ou d'une grande paroisse. Il suffit de l'exécuter avec recueillement et avec goût, pour qu'il l'emporte sur toute autre musique. « Quand on articule bien, dit un vénérable amateur du chant ecclésiastique (M. H. de Gramont, *Méthode abrégée de plain-chant*, contenant quelques principes nécessaires pour bien chanter, Paris, 1845), quand on a la voix déjà exercée, que l'on a de la piété, du zèle, on peut produire un effet propre à toucher les cœurs. J'ai plusieurs fois versé des larmes en entendant les Dames religieuses du Bon-Sauveur de Caen, cela par un temps froid, humide, pluvieux, toutes choses peu favorables à la voix et aux émotions : elles chantaient seules, sans accompagnement, mais avec onction, avec piété et ensemble ; leurs sons étaient soutenus, leur chant juste, simple et pur. Jamais aucun chant accompagné d'un grand orchestre ne m'a aussi profondément touché. Ah ! que de personnes deviendraient ferventes, que d'incrédules seraient convertis, si l'on chantait dans les églises aussi bien qu'on peut le faire, et si l'on employait à ce bel art tous les moyens que le ciel nous a donnés ! »

Nous pourrions ajouter que le plain-chant ne saurait être bien exécuté que par un chœur où la pensée religieuse domine et anime ceux qui le composent. M. de Coussemaker fait observer, avec beaucoup de raison, que la mélodie, et principalement la

mélodie sacrée, c'est-à-dire celle qui part de l'âme pour s'élever vers Dieu, est un souffle de l'âme même qui participe, jusqu'à un certain point, de son immatérialité. C'est souvent une aspiration bien plus poétique que toute autre poésie. (*Chants liturgiques* de Thomas a Kempis, Gand, 1856.)

Léonard Poisson, quoique imbu d'une foule de préjugés appartenant à son siècle, apprécie cependant assez bien le chant grégòrien. « Quand on trouve, dit-il, des pièces de chant qui se ressemblent, en les examinant de près on discernera facilement les originales de celles qui ne sont qu'imitées, à ces marques non équivoques : les plus anciennes sont ordinairement simples, mélodieuses, coulantes; elles sont aussi plus correctes pour l'expression et la liaison des paroles; elles sont encore plus variées et plus diversifiées; ce qui est une perfection qu'on ne doit pas négliger. Tel est l'esprit du véritable chant grégorien. Il ne doit être ni lourd, ni précipité, c'est-à-dire, ni trop chargé de notes, ni trop déchargé; car, sous prétexte d'éviter le trop grand nombre de notes, il ne faut pas non plns donner dans l'extrémité opposée, comme il est arrivé à quelques auteurs depuis la réforme, qui les ont tellement retranchées, qu'ils ont fait de leur chant comme un squelette, qui n'a plus que les accouples. Chaque pièce doit avoir dans ses différentes parties des proportions relatives entre elles, et relatives au tout. Tout ce qui est pesant ou confus, dur ou mal assorti, comme le sont presque tous les Répons Graduels du moyen âge, quelquefois les Antiennes du corps de l'office, les Traits, les *Alleluia,* et tant d'autres pièces qui se perdent, pour ainsi dire, dans la multitude des notes; tout ce qui est trop nu, ou trop décharné, tout cela n'est pas le vrai chant grégorien.

» Aussi a-t-il fallu enfin y revenir, et c'est ce qu'on a tenté depuis deux siècles. On a commencé par corriger le chant romain, que nous appelons le romain moderne; et quelques Églises ont suivi cet exemple, comme celle de Paris (1). Car il est aisé de recon-

(1) Triste correction, malheureuse tentative ! En entendant les Introïts, les Graduels, les *Alleluia*, les Offertoires, les Communions, les Répons des premières Vêpres, les Antiennes des Processions et des Heures, on se demande ce que signifie ce mé-

naître que tous les chants des différentes Églises viennent du romain; qu'à peu de chose près, c'était partout le même chant avant les nouveaux bréviaires, et que les changements qui s'y trouvaient, et qui venaient des différentes mains par lesquelles ils avaient passé, n'ont jamais altéré le fond jusqu'à le rendre méconnaissable.

» Plusieurs Églises donc, après la correction du romain moderne, corrigèrent aussi le leur. On le déchargea alors, dans la plupart, de cette multitude de notes sous lesquelles il était comme accablé, surtout dans les livres Graduels; il devint par là plus coulant, et le texte plus intelligible. On revint alors du mauvais goût qui avait fait mépriser la quantité; et, excepté peut-être les seuls Chartreux, personne aujourd'hui n'est plus touché de la réponse attribuée à saint Grégoire : *qu'il est indigne de la parole de Dieu de l'assujettir aux règles de la grammaire.* Non qu'on observe, ou qu'on doive observer la quantité suivant la rigueur des règles de la poésie, mais seulement suivant les règles d'une prononciation grave, pesée et exacte. » (Poisson, *Traité du chant grégorien*, Ire partie, page 10.)

« Conveniens et congruum est unum esse in Ecclesia Dei psallendi modum. » On n'a jamais été si éloigné que de nos jours de suivre ce conseil donné, en 1568, par le Pape Pie V, dans sa célèbre bulle *Quod a nobis*. Malgré le retour de presque tous les diocèses à la liturgie romaine, la diversité des éditions et, pardessus tout, l'usage de chanter les offices en musique, font que cette unité n'est qu'apparente et illusoire. C'est en vain que les prêtres lisent le même bréviaire; si les fidèles n'entendent pas le même chant, l'unité liturgique perd à leurs yeux ses principaux caractères, et ils n'en retirent presque aucun profit spirituel.

lange barbare de sons et comment on a pu le tolérer si longtemps. En revanche, il faut reconnaître que si le chant parisien est de beaucoup inférieur au chant romain dans le Propre du temps et des saints, et généralement dans ce qu'on pourrait appeler la partie prosaïque de la liturgie, les offices communs, *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, intonations de Psaumes, Hymnes et Séquences, toute la partie lyrique qui est restée grégorienne ou tout au moins Romano-française, offre une version plus mélodieuse, plus appropriée à notre manière de sentir que celle de toutes les éditions du chant romain.

Il n'est douteux pour personne, que le chant grégorien est plus conforme à l'esprit de l'Église que la musique du siècle, quelle que soit la prétention de celle-ci à un caractère religieux. Nous avons cité, dans le cours de cet ouvrage, des témoignages nombreux, empruntés aux différentes époques du moyen âge. Ceux qui appartiennent aux temps modernes ne sont ni moins nombreux, ni moins explicites. En 1479, Benoît XIV déclare, dans la bulle *Annus qui*, que le chant grégorien est préféré avec raison par les pieux fidèles à celui qu'on appelle musical. « Qui si recte decenterque peragatur in Dei ecclesia, a piis hominibus libentius auditur, et alteri, qui musicus dicitur, merito præfertur. » Tel a été aussi l'avis de Grégoire XVI, et tel est incontestablement celui de S. S. Pie IX, qui n'a cessé d'encourager et de bénir les efforts des personnes vouées à la restauration du plain-chant, ainsi que l'atteste, entre autres documents, le bref adressé, en 1856, à Mgr Parisis : « Novimus quantopere cupias, venerabilis Frater, ut ecclesiasticus, seu, ut vulgo dicitur, gregorianus cantus in Galliæ ecclesiis instauretur, etc. »

Le R. P. Girod, qui a publié à Namur un livre sur la musique religieuse rempli d'idées excellentes, mais dans lequel le plain-chant occupe une place trop modeste, affirme avec raison que les travaux des savants ne pourront pas faire revivre certaines traditions anéanties dans l'exécution du chant grégorien.

« Quand même on parviendrait à reproduire dans le plain-chant la valeur exacte des signes anciens, la notation ne représenterait qu'imparfaitement la tradition qui s'est perdue. Perte irréparable : car comment rétablir d'une manière sûre des inflexions purement orales, une manière qui n'a jamais été confiée à l'écriture, et qui depuis des siècles est tombée en désuétude. Par des recherches bien louables sans doute, des savants s'ingénient à retrouver les signes antiques et leur signification, pour reconstruire le plain-chant primitif; ils espèrent y parvenir, par la collation des manuscrits de différentes époques et la similitude de version, pour toutes les parties du Graduel et du Vespéral. C'est douteux. Et quand ils l'auraient trouvé, cette version rendrait-elle la tradition ? Il est fort à craindre que non. »

« Le plain-chant, dit le R. P. Girod, est pour nous une des formes de l'art chrétien ; mais ce n'est pas la seule. » Il aurait pu dire que c'est la forme officielle et la plus autorisée.

Le respectable auteur tend à démontrer qu'il n'y a pas d'art chrétien proprement dit. (*De la Musique religieuse*, chap. VII.) Nous ne partageons pas cette opinion. Dans toute nation catholique, il y a un art chrétien qui résulte de ses croyances et de ses habitudes. Si une ville où l'on s'occupe de peinture ne tarde pas à avoir une école qui porte son nom, à plus forte raison une société religieuse ne peut-elle manquer d'avoir un art religieux, dont les formes conviennent et s'adaptent à ses usages et à son culte. Le R. P. ajoute : « Tous les principes mis en avant pour prouver l'existence d'un art chrétien, dans n'importe quel genre, n'ont nullement abouti à une conclusion logique. Cette idée part d'un sentiment chrétien, estimable en lui-même, mais quelque peu romantique ; elle manque d'appui et ne peut rencontrer pour base ni un principe rationnel et incontestable, ni un fait historique de quelque importance. Encore une fois, l'Église n'a jamais reconnu, jamais admis un art chrétien. » (Page 54.)

Le romantisme met l'expression et l'image à la place de l'idée. L'artiste chrétien au contraire s'efforce de subordonner ses moyens d'expression à l'idée elle-même, qu'il a toujours en vue. C'est là, selon nous, un principe rationnel. Il n'est pas *incontestable*, puisque le R. P. Girod ne l'admet pas ou le méconnaît. Cependant il a pour sanction les décisions des conciles, les bulles des papes, la pratique presque constante et générale de l'Église. Ce principe a encore pour lui un fait historique de quelque importance : ce sont les traditions séculaires de plusieurs générations qui ont produit, dans le style roman et dans le style ogival, des chefs-d'œuvre d'architecture et d'ornementation, des peintures, des sculptures, des châsses, des reliquaires, des retables, des vitraux, toute une iconographie monumentale savante et ingénieuse, des poëmes, des légendes, des compositions musicales innombrables, enfin un ensemble d'ouvrages d'art, solidaires les uns des autres, composés d'éléments homogènes et constituant, à proprement parler, un *art chrétien*.

Nous ne pouvons dissimuler notre étonnement, en voyant le R. P. Girod traiter si légèrement des formes d'art auxquelles des membres éminents de sa compagnie ont consacré tant de zèle, d'érudition et de talent. Les belles publications des RR. PP. Cahier et Arthur Martin attestent qu'il y a eu un art chrétien, et cet art chrétien a été assez fécond pour qu'un savant infatigable, M. Didron, ait pu lui consacrer les vingt volumes de ses *Annales archéologiques*.

S'il n'y avait pas d'art chrétien en musique, la musique serait réduite à plaire, à charmer, à amuser; elle perdrait la plus belle partie de ses prérogatives, et de telles conséquences sont envisagées avec effroi par le R. P. Girod lui-même, qui cite l'avertissement de Benoît XIV sans remarquer qu'il condamne les principes qu'il vient d'émettre : *Ut musica corda fidelium ad pietatem excitet, non aures solas, sicuti fit in theatris, inani voluptate demulceat.* « La musique doit tendre à exciter à la piété les cœurs des fidèles, et ne point se contenter, comme on fait dans les théâtres, de charmer les oreilles en leur procurant une vaine jouissance. » Nous pensons que le R. P. Girod n'a pas eu l'occasion d'étudier à fond la question qu'il traite, au moins en ce qui concerne le plain-chant; car on trouve dans son livre des assertions peu exactes, entre autres celle-ci : « Il est regrettable qu'en fait de Messes, les recueils de plain-chant soient si peu enrichis. On n'en trouve qu'une seule qui soit de date ancienne, les autres sont fort récentes. Autrefois, quand l'ancien chant grégorien avait conservé ses traditions, les variétés des Introïts, des Graduels, etc., qui différaient selon les fêtes, paraissent avoir été suffisantes pour balancer la monotonie d'une Messe unique. » Si l'auteur ne parlait que du *Credo* de la Messe, il aurait raison en même temps que les liturgistes qui jugeaient convenable de n'avoir qu'un seul chant pour la profession d'une même foi. Mais quant aux autres pièces de la Messe, aux *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Agnus*, ils sont plus nombreux dans les Graduels du moyen âge que dans les livres modernes, qui cependant renferment pour la plupart dix Messes différentes : chaque fête et chaque temps de l'année a des chants particuliers et non pas une Messe unique.

Malgré les témoignages de respect que le R. P. Girod accorde au plain-chant dans son ouvrage, il est évident qu'il lui préfère la musique, et par-dessus tout la musique moderne. En cela, il marche avec son siècle. Le R. P. trouve qu'on abuse des expressions : *dramatique*, *sensuel, mondain;* qu'on a prêté gratuitement aux mots : *tonalité*, *orchestre, violon*, une portée, une valeur énorme, exagérée. « Nous ne voyons nullement, dit-il, comment, dans une composition religieuse bien faite, le violon serait moins avantageux que la flûte, comment cet instrument, qui est l'âme de l'orchestre, lui ravirait sa couleur religieuse..... Par ces motifs, l'orchestre nous paraît de tout point parfaitement convenir aux grandes solennités. » Nous y voilà donc enfin! Un grand art catholique reste debout. Il a charmé, soutenu, consolé au milieu des tempêtes, pendant plus de quinze siècles, les passagers de la barque de Pierre; il a survécu à toutes les vicissitudes, passant à travers tous les écueils, et les dilettantes lui préféreraient les chants des Sirènes! Non, il n'en sera pas ainsi. Malgré les attaques du dehors et les trahisons du dedans, les pasteurs veillent et leurs voix se feront entendre au moment du danger. NN. SS. les évêques, depuis plusieurs années, recommandent le chant traditionnel de l'Église, et on finira par se rendre à leurs vœux; car ce sera toujours d'eux qu'on pourra dire : *In peritia sua requirentes modos musicos, et narrantes carmina Scripturarum; homines divites in virtute, pulchritudinis studium habentes.* « Habiles à composer des modes musicaux et à chanter les poésies des Écritures, ils étaient des hommes riches en vertu, qui se mettaient avec amour à la recherche de la beauté infinie. » (*Eccl.* 44.)

PARIS. — IMPRIMERIE ADRIEN LE CLERE, RUE CASSETTE, 29.

